

La lectura, la pose y el desarraigo. Pedro-Emilio Coll y el “bovarismo hispanoamericano”

Reading, pose and uprooting. Pedro-Emilio Coll and
“Hispanic-American bovarism”

PAULETTE SILVA BEAUREGARD

Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela
silva.paulette@gmail.com

RESUMEN

La recepción del decadentismo en Venezuela produjo algunas discusiones entre críticos y escritores sobre el desarraigo y las poses afrancesadas que supuestamente producían los libros. Mi trabajo busca examinar estas discusiones con el fin de comprender el significado de la copia y de la imitación en el “fin de siglo” venezolano. Parto de los planteamientos de Sylvia Molloy con relación a la pose finisecular como un “gesto decisivo en la política cultural de la Hispanoamérica de fines del diecinueve” (1994: 129), y mi intención es comprender el contexto en el que la pose decadentista de Pedro-Emilio Coll parece pensada para desarticular y desestabilizar otras posiciones estéticas. Examinaré cómo el desarraigo que supuestamente producía la lectura permitió la creación de un lugar de enunciación (que es también de recepción) marcado por la ironía y que apuesta por el fragmento, la glosa y la nota al margen. Estos rasgos servirán para la definición de una estética que se propone tan americana como su opuesta, el criollismo.

Palabras claves: Fin de siglo, decadentismo, lectura, desarraigo.

ABSTRACT

The reaction to the Decadence trend in Venezuela caused arguments between critics and writers on the subjects of uprooting and the Gallicized poses presumably caused by the books. My essay reviews these discussions so as to understand the meaning of copying and imitation in the Venezuelan *fin de siècle*, based on the considerations of Sylvia Molloy regarding the turn of the century pose as a “decisive motion of the cultural policy of Hispanic America at the end of the Nineteenth Century”. My intention is to understand the context in which the decadent pose of Pedro-Emilio Coll appears to be conceived to dislocate and destabilize other aesthetic positions. I will examine how the dislodgement

purportedly produced by the reading allowed for the creation of an enunciation (which is also a place for receipt) characterized by irony, and based on the fragment, the *glosa* and footnotes. These traits will allow us to define an aesthetic which purports to be as Latin American as is opposite, *criollismo*.

Keywords: Turn of the century, decadence, reading, uprooting.

Recibido: 20-10-2008 *Aceptado:* 04-11-2008

Criados como parisienses se ahogan en su país; no sabrían vivir más que en París. Son plantas exóticas en su propio suelo: lo cual es una desgracia.
(José Martí, "Un viaje a Venezuela", 1977: 227).

En un trabajo publicado en 1905 en *El Constitucional*, Pedro-Emilio Coll comenta que cuando leyó la novela *Los desarraigados* de Maurice Barrès, le ocurrió "un caso singular":

[...] a medida que veía deslizarse a través de sus páginas la historia de los jóvenes loreneses desarraigados de su región y sufriendo en su trasplatación bajo el cielo de París la pérdida de sus mejores instintos, veía desarrollarse paralelamente en mi imaginación la historia, aún no escrita, de algún joven que, en mi país, arranca la fuerza centrífuga de Caracas al suelo de las provincias venezolanas (1966: 276).

La escena más que de lectura o de traducción, en términos de Molloy (1996a y 1996b), en este caso parece de "aclimatación", para usar una palabra muy cara a ese fin de siglo, de un texto producido en Francia con el fin de adecuar la historia, "trasplantarla", a la situación venezolana¹. Pero al mismo tiempo esta historia se refiere a la influencia de los impresos (y de la temprana industria

¹La influencia de París en la cultura hispanoamericana de "fin de siglo" fue un tema que ocupó a muchos novelistas, quienes con frecuencia consideraron, como Maurice Barrès, que el influjo parisino producía consecuencias negativas en los jóvenes provincianos. Ingrid E. Fey estudia algunas de estas novelas en *First Tango in Paris: Latin Americans in Turn-of-the-Century France, 1880-1920* (1996). Sorprende en este estudio la ausencia de escritores venezolanos, a pesar de la importancia que tuvieron para el modernismo hispanoamericano autores (la mayoría novelistas) como Manuel Díaz Rodríguez, Miguel Eduardo Pardo, Rufino Blanco Fombona, Pedro César Dominici o el mismo Pedro-Emilio Coll. El trabajo de Molloy (1972) sobre la difusión de la literatura hispanoamericana en Francia da cuenta del proceso de recepción del modernismo en París, proceso que se inicia justamente con las crónicas "Letras latinoamericanas" de Pedro-Emilio Coll, publicadas en francés en *El Mercure de France* (trabajo actualmente en una traducción al español de estas crónicas y en el papel jugado por Coll como cronista).

cultural) en las comunidades alejadas de los grandes centros urbanos que los producen. En el esbozo de relato que construye Coll a partir de la novela de Barrès, no es París la causante del desarraigo sino Caracas, ciudad que sirve de puente entre el interior venezolano y Europa. Son justamente los impresos caraqueños que llegan a la provincia por el correo el vehículo del veneno que afecta a los jóvenes provincianos: es el “perfume de las revistas literarias de Caracas, a su vez emponzoñadas por el aliento de exóticas literaturas” (1966: 277), lo que rompe la tranquilidad provincial. Al igual que Madame Bovary, Domingo, el joven provinciano de esta historia espera con ansiedad la llegada del correo para poder hojear las revistas ilustradas:

¡Con qué melancólica sensualidad contempla Domingo los panoramas caraqueños que reproduce *El Cojo Ilustrado*! Su mente lo coloca ya conquistando el Bulevar y en los nocturnos bailes del Puente de Hierro, que conoce por los relatos exagerados de los que regresan llenos de lascivas imaginaciones (1966: 277).

Para un escritor que no sólo reivindicó la influencia francesa en la literatura latinoamericana, sino que en las abundantes representaciones que elaboró de su oficio como escritor predomina la imagen de Hamlet, siempre con libros muchas veces franceses en la mano –como dice Molloy sobre Sarmiento (1996a: 27)–, este tema debió resultar atractivo y de hecho aparece de muy diversas maneras en sus escritos. Por este motivo la historia que imagina no termina, como muchos relatos de la época, con un implacable final, con una única salida determinada de antemano para un personaje que sufre la ineludible influencia del medio:

No es posible predecir la historia futura de Domingo; porque si es verdad que muchos de sus semejantes conviértense en parásitos sociales, otros adquieren el carácter y las aptitudes que hubieran acaso quedado aletargadas e inactivas en la modorra provincial. No pocos de los que han dado mayor gloria a Venezuela e influido en los destinos de la República, fueron en sus comienzos desarraigados (1966: 281).

La adaptación de Coll del relato francés nos coloca directamente en un problema que creo importante para comprender el “fin de siglo” venezolano. Se trata, en cierto modo, de lo que unos cuantos años después Teresa de la Parra describió en un texto que justifica su novela *Ifigenia* como “un caso típico de nuestra enfermedad contemporánea, la del *bovarismo hispanoamericano*, la de la inconformidad aguda por cambio brusco de temperatura, y falta de

aire nuevo en el ambiente” (1982: 47; las cursivas son mías)². Considerarse un trasplantado, una “planta exótica” que no logra aclimatarse del todo, fue parte de los rasgos que definieron a algunos escritores modernistas venezolanos. También fue común juzgar ese rasgo como una pose producto de la imitación y de la moda: no otra cosa dice el crítico Felipe Tejera sobre el escritor que ha pasado a la historia de la literatura venezolana como modelo de nacionalismo en literatura, esto es, Eduardo Blanco, el autor de *Venezuela heroica*, a quien supuestamente “afecta[ba] el tipo de literato francés” (1973: 356). El desarraigo y la consecuente inconformidad que caracterizan al joven del cuento de Coll son también los atributos que definen a muchos modernistas que sienten la atracción de París y publican en las páginas *El Cojo Ilustrado* para los provincianos como Domingo. Si miramos bien, la historia del joven desarraigado de la historia de Coll en cierto modo duplica la situación misma del narrador que mientras lee la novela francesa imagina una versión venezolana y ofrece un bosquejo de ese relato. Es más, los argumentos de Coll a favor del decadentismo bien podría emplearlos el personaje Domingo:

Se atribuye a la moda. A la moda que nos viene de París, junto con las corbatas y los figurines de trajes; pero aun así, podría argüirse que una moda extranjera que se acepta y se aclimata, es porque encuentra terreno propio, porque corresponde a un estado individual o social y porque satisface un gusto *que ya existía* previamente (“Decadentismo y americanismo”, 1966: 161).

Si nos asomamos a los “panoramas caraqueños” de *El Cojo Ilustrado* que menciona Coll veremos a una “aristocracia de simulador”, para emplear las palabras de Gutiérrez Girardot (1983), dedicada a los autorretratos, a las autorrepresentaciones, fascinada por las posibilidades que brinda la cámara fotográfica para exhibir su gusto artístico, su distinción y su estar al día. Y en ese “fin de siglo” este deseo quiere decir exhibir sin pudor la adopción de las modas francesas, modas que también promueve la revista a través de los anuncios publicitarios, tanto de los nuevos medicamentos para las modernas enfermedades de los nervios, como de las novedades que ofrecen las librerías caraqueñas, donde los libros en español se codean con los franceses. En estas exhibiciones destacan las poses, la exageración, las muchas estrategias que se

²La “enfermedad” no era nueva en la literatura venezolana, como lo muestran muchos textos modernistas –*Ídolos rotos* de Díaz Rodríguez es un buen ejemplo–, pero también la que se ha considerado la primera novela de tema nacional: *Zárate* (1881) de Eduardo Blanco –patología expuesta a través del personaje Lastenio, el artista afrancesado y trasplantado que sirve para exponer una estética de temas nacionales que parte, aunque parezca paradójico, de la nostalgia por Europa (Silva Beauregard, 2008b).

emplean para “forzar una lectura” —como indica Molloy sobre la pose finisecular (1994: 130). Quiero detenerme a continuación en algunas poses venezolanas que aparecen en esa revista con el objetivo de examinar el significado de la copia y de la imitación en ese “fin de siglo”³. Esta indagación me permitirá un acercamiento al significado de la pose decadentista en los “panoramas caraqueños”. Parto, en este sentido, de los planteamientos de Molloy con relación a la pose finisecular como un “gesto decisivo en la política cultural de la Hispanoamérica de fines del diecinueve” (1994: 129), y mi intención es mostrar otras poses que compartieron las tablas con la decadentista para comprender el contexto en el que esta última parece pensada para desarticular y desestabilizar las otras poses. En este sentido, será de suma importancia revisar la manera en que fue entendida la recepción, y más específicamente la lectura, así como el lugar que a ésta se le asigna en la representación del escritor y de la estética decadentista, como se verá en las páginas que siguen.

LEGÍTIMAS Y AUTÉNTICAS COPIAS

En un trabajo anterior sobre la importancia de la prensa ilustrada en el “fin de siglo” venezolano, destacaba que algunas revistas como *El Cojo Ilustrado* o *El Zulia Ilustrado* no sólo aprovecharon la capacidad técnica de reproducir copias, sino que vieron en esa capacidad la muestra misma del grado de civilización alcanzado por el país y, por tanto, la “prueba” de su modernidad (Silva Beauregard: 2008a). Es justamente en este contexto que debemos revisar las galerías de copias que abre *El Cojo Ilustrado*. Pero me refiero en esta ocasión no a copias en el sentido de reproducción de clichés fotográficos que permite la organización de colecciones a quien lee y mira las revistas desde la comodidad de su casa, sino a conjuntos compuestos por copias de copias, como las fotografías de monumentos funerarios. En Caracas, estos monumentos funerarios hacen pensar en la famosa frase de Benjamin sobre las posibilidades que inaugura la reproducción técnica: “La catedral deja su emplazamiento para encontrar acogida en el estudio de un aficionado al arte” (1973: 22). Sin embargo, en este caso casi se trasladan las piezas mismas a Caracas, pues muchas de estas esculturas son copias de los monumentos que proliferaban en Europa, a veces encargadas a los mismos artistas europeos que hicieron el original. Se levantaron copias de

³Quiero distinguir para el “fin de siglo” venezolano entre la pose “decadentista” y las otras poses finiseculares, como se verá más adelante. Para una revisión de los conceptos de “degeneración” y “decadencia” en la novela hispanoamericana, es indispensable consultar el trabajo de Josefina Berrizbeitia (2006).

monumentos europeos en el caraqueño Cementerio del Sur, así convertido en una nueva galería artística abierta al público, con lo cual las piezas adquirieron nuevas significaciones. Aparte de brindarle legitimidad, distinción, a quienes las pagaban, le otorgaban a la ciudad la posibilidad de mostrar también su gusto artístico y su estar al día. Y es este sentido el que recoge la revista cuando inaugura la colección con el “Monumento de Hernaiz”:

Así llaman, del nombre de su propietario, la bella figura del Cristo que es uno de los mejores adornos que hoy posee el cementerio del Sur; *figura cuyo original* forma parte del gran mausoleo que existe en el cementerio de Génova, dedicado a la memoria de Cristóforo Tomasi y obra del célebre escultor Villa. La reproducción traída a Caracas por el señor Hernaiz es tan acabada, que bien *merece los honores* de ser admirada *como si fuese* la obra primitiva (S.A. “Monumento de Hernaiz”. 1892: 34; las cursivas son mías).

Como puede seguirse, para la revista la copia puede sustituir al original: lo importante en este caso es exhibir los rasgos que supuestamente definen una ciudad moderna, como la existencia de un cementerio con monumentos funerarios. Es por este motivo que para la “aclimatación” de la réplica es decisivo el énfasis: no se busca ocultar el hecho de que se trata de una copia, sino exhibir la posesión de la pieza y garantizar a través de ciertas estrategias que esta apropiación será interpretada del modo correcto. Así, el comentario de la redacción a propósito de otra escultura comienza con un paralelo entre Génova y Caracas, como si la posesión de la copia las igualara de algún modo:

Monumento de Eraso. Bella copia es este túmulo del de *Fabiani* que existe en el admirable cementerio de Génova, y que en la necrópolis del Sur cubre los restos de la señorita María Eraso, quien fue gala de la sociedad caraqueña y arrebatada prematuramente por la muerte al cariño de sus padres. Día por día va tomando incremento entre nosotros el gusto por la escultura funeraria, y tornándose nuestro cementerio en emporio de monumentos artísticos (S.A. “Monumento de Eraso”. 1892: 66).

La publicación del cliché y los comentarios de la redacción apuntan a un claro mensaje: Caracas se transforma en una ciudad moderna, pues ya posee un cementerio con esculturas europeas que dejan ver su modernidad y su gusto artístico. En este contexto, decir que se trata de una copia es parte del mensaje que se quiere transmitir: como hacen las revistas al exhibir su capacidad de reproducir clichés fotográficos, copiar es ser moderno, hacer ostensible la modernidad alcanzada.

Varias reproducciones de fotografías de mujeres caraqueñas que acuden

al fotógrafo y cuyas imágenes “artísticas” se despliegan en *El Cojo Ilustrado* permitirán conocer mejor el valor de las copias y las poses en ese “fin de siglo”. Las estrategias que intentan subrayar que se trata de una práctica “artística” son múltiples: los títulos (como “Arte fotográfico”), la búsqueda de “reproducir” un cuadro conocido o los comentarios de la revista. En estas fotografías todo parece decir “esto es Arte y es moderno”. Que la señorita aparezca con un libro puede tenerse como parte del deseo de subrayar esa condición artística, que es también distinción. La lectora en estas imágenes remite invariablemente a la idea de espejo, como ocurre en “Meditación”: su rostro, que refleja el libro, permite a los redactores de la revista “leer” las historias de amor que supuestamente leían las mujeres (Silva Beauregard: 2008a).

“La Magdalena de Guido Reni”, otra fotografía “artística”, busca colocarnos en el terreno del arte con mayúsculas, en este caso para mostrar a una señorita que colabora con el fotógrafo para la consecución de “réplicas” de pinturas famosas. El comentario de la revista es sin dudas significativo: “Los que conocen siquiera reproducciones fotográficas del famoso cuadro de Guido Reni, habrán de admirar el arte sorprendente con que está imitado en la fotografía del Señor Manrique” (S.A. “La Magdalena de Guido Reni”, 1908: 670). La mención de la fotografía del cuadro tiene sentido en una revista que se edita en Caracas: no se puede esperar que todos los “entendidos” conozcan el original. Y en esta otra copia se hace alarde de manera simultánea de las destrezas artísticas del fotógrafo y de las capacidades también artísticas de la joven.

La traslación de la copia, sin embargo, hace que aparezca un nuevo sentido, al cual también contribuyen la espectacularización, la enfática puesta en escena, con sus respectivas poses que hoy lucen exageradas, y la insistencia en la manera en que hay que leer esas réplicas. La exhibición de copias dice con claridad (con demasiada claridad): “esto es arte y es moderno”. Parte de la convicción de que el arte y la modernidad, estrechamente ligados en estas representaciones, están en otra parte, pero también supone que es posible importarlos, trasladarlos y “aclimatarlos” con facilidad. Pretenden, por eso mismo, no ser variaciones, apropiaciones e, incluso, parodias, sino *legítimas* y *auténticas* copias, así suene y sea contradictorio, y de allí su evidente énfasis en la lectura correcta de lo que se exhibe, bien sea a través de las poses o de los comentarios y las leyendas. Buscan ser pruebas de la modernidad de Caracas, pero la pose, el exhibicionismo, la pretensión de ser legítimas copias las convierten en muestras del deseo de ser modernos.

Una nota que la revista decidió colocar como “Permanente” deja ver que estas prácticas produjeron muchos imitadores en las provincias, como el joven Domingo del relato de Coll. Es muy ilustrativa del supuesto contagio que producían los impresos en ese “fin de siglo”:

Permanente

Muchas veces, en nuestra correspondencia y en ‘El Cojo Ilustrado’, hemos suplicado que no se nos envíen retratos, biografías, versos ni escritos que no hayamos pedido. Sin embargo, llueven sobre esta empresa artículos de personas del interior de la República a quienes no conocemos.

[...]

Repetimos hoy nuestra súplica y encarecemos de nuevo: QUE NO SE NOS ENVÍEN VERSOS, ARTÍCULOS, MÚSICA NI RETRATOS QUE NO HAYAMOS PEDIDO, pues hemos resuelto definitivamente inutilizarlos, sin previa lectura⁴.

LECTURA Y EXOTISMO

No parece casual, entonces, que cuando Pedro-Emilio Coll publica su primer libro, *Palabras* en 1896 (incluido en *Pedro-Emilio Coll*, 1966), y asume el decadentismo como credo literario, el modelo elegido para elaborar su “retrato” sea Hamlet, como lo indica desde el principio el epígrafe: “Polonio. ¿Qué leéis monseñor? / Hamlet. *Palabras, palabras, palabras* [...]” (Coll, 1966: 3). De hecho, en el libro, cuyo título original iba a ser *Egotismo* (Cestero, 1897: 941), aparece una galería de obras y escritores que al mismo tiempo y sobre todo sirve para “retratar” al presentador. La reivindicación del diletantismo y la sugestión, así como la defensa de la influencia de la literatura francesa, a través de citas y escenas de lectura en las que aparece el escritor siempre con libros en la mano, nos coloca de lleno en la espectacularización de la apropiación de la cultura europea que he tratado de mostrar a propósito de las fotografías de *El Cojo Ilustrado*. Sin embargo, lo interesante es que la pose decadentista de Coll apunta tanto al cuerpo del que posa como a las poses ajenas. Cuando se produce, por ejemplo, la primera polémica entre los jóvenes fundadores de la modernista revista *Cosmópolis* (1894-1895), Coll se retira del proyecto por no compartir la propuesta nacionalista de sus compañeros, con estas palabras:

Sois unos bravos luchadores [...] Vuestra contextura es propia para el combate, la mía no: me sobran nervios y me faltan músculos y glóbulos rojos; además, creedme, mi diletantismo era una nota discordante en el periódico y bastante dañino para el progreso de nuestra patria, porque, como observa el psicólogo, el diletantismo repugna a la humanidad, sin duda porque comprende por

⁴El aviso aparece en muchos números. Éste es tomado del N° 141 del 1 de noviembre de 1897, pp. 841).

instinto, que ella vive de afirmación y que la incertidumbre la conduciría a la muerte (1966: 105).

Como se sabe, abundan en ese “fin de siglo” las imágenes (muchas veces diagnósticos) que remiten a la virilidad en proyectos que apuestan por el “americanismo” (no hace falta citar a Martí o a Urbaneja Achepohl, en el caso venezolano, para mostrarlo). El examen que hace Coll, sin embargo, se refiere a su propio cuerpo, de este modo puesto en exhibición. Recordemos que para él ser moderno era también tener la facultad de duplicarse para estudiarse a sí mismo, como destaca en “Examen de conciencia” o cuando se refiere a José Asunción Silva, con quien pensaba fundar en Caracas, dice con mucha ironía, la “deseada asociación de autopsia mutua” (1966: 49)⁵. Y en ese “fin de siglo” las enfermedades de los nervios, de falta de músculos y glóbulos rojos eran entendidas como femeninas. No de otro modo interpreta el dominicano Tulio Cestero la estética de Coll en una reseña de *Palabras* que hace para *El Cojo Ilustrado*: “Nervioso, inquieto, femenilmente curioso, a veces febricitante [...]. Es un sensitivo. Podría compararse a un espejo [...].” (1897: 941). Al igual que las lectoras de *El Cojo Ilustrado*, Coll remite al espejo, y en este caso se reflejan muchos libros europeos, que es también una forma de denotar distinción⁶.

Es la sugestión la que le brinda a Coll la posibilidad de ser espejo de los muchos libros que lee, esboza y reseña, la misma sugestión que en los debates médicos de esa época producen sonambulismo, imitación, histeria, monomanía (Silva Beauregard: 2000). La sugestión, aplicada a la lectura, le permite reivindicar un lugar de enunciación que se pretende fuera de las implacables teorías científicas de ese momento:

Paréceme que en la esfera de la ideología hay una tendencia superior a la ley de nacionalidad y aun a los postulados del método científico y del momento histórico, y es aquella tendencia de algunos espíritus cultivados por la lectura y la meditación a crearse un ambiente fuera del tiempo y del lugar en que han nacido o viven (1966: 79).

⁵Son muy conocidas las burlas y parodias que hicieron los propios modernistas de la estética modernista, entre las cuales destacan precisamente las de José Asunción Silva. Como destaca Miguel Gomes: “Nadie se rió mejor y más abundantemente de los excesos del modernismo que los modernistas mismos” (2002: x). Sin embargo, en este caso no se trata de distanciarse de los excesos de otros escritores, sino de una ironía que se vuelve en contra del mismo que la denuncia para desestabilizar la propia posición, como se verá más adelante.

⁶Veamos la lista que reconstruye Cestero de las lecturas de Coll: Nietzsche, Barrès, Hugo, Spencer, Tolstoy, D’Annunzio, Bourget, France, Lemaitre, para rematar señalando que es un “prerrafaelista” que defiende la teosofía (1897: 941).

La lectura entonces produce el trasplante: la aparición de un “americano exótico en su propio país” (1966: 79). Aunque estas afirmaciones se refieren a los “espíritus cultivados”, como el de Díaz Rodríguez, el poder de la lectura y los libros no se reduce a los escritores y artistas, pues también alcanza al joven Domingo, desarraigado de la provincia⁷.

Es el asumirse como un desarraigado producto de las lecturas, un diletante que espera escapar de las teorías deterministas, lo que le da mayor fuerza a la pose que asume Coll. Y la exhibición de esa posición le da la vuelta al lugar de enunciación de sus contrarios en las polémicas que surgen a propósito de la “literatura nacional”. De este modo, lo exótico no es sólo citar la literatura francesa, como lo denuncian quienes se oponen a las modas parisinas, sino escribir sobre temas nacionales:

A veces héme preguntado si esa afición de Urbaneja por la pintura de los tipos y paisajes de la zona tórrida no sea atavismo hereditario. ¿Acaso él, que es alemán por la línea materna, no mirará con la cándida admiración de un hijo de Germania nuestras campiñas y nuestras montañas vírgenes? ¿Acaso no será para él, por misteriosas causas psíquicas, exótico su propio país, y raro y digno de Culto artístico la tierra en donde vio la luz? Coto tengo que poner a mi pluma que me tienta a afirmarlo de una vez (1966: 45).

De esta manera, se llama la atención sobre las lentes, librecas sin dudas pero sobre todo europeas, que sirven para legitimar el “americanismo”. Es más: las tesis deterministas se vuelven contra aquellos que las proponen para imponer los temas nacionales. Por esta vía la propuesta estética de sus contrarios en la revista *Cosmópolis*, que apuesta por lo supuestamente propio, se revela disfraz, también producto de la sugestión libresca. Reivindicar la “zona tórrida” es rescatar la mirada europea que sirvió para construirla. En un diálogo que dice tener con Urbaneja Achelpohl, quien se ha ido a vivir en una vaquería, dice: “-Déjate de bromas. Tú siempre serás artista, quieras que no; esto mismo es para mí pura sugestión de tus teorías literarias; has querido *vivir el criollismo*” (1966: 46). Los relatos identitarios de Urbaneja Achelpohl –quien “trabaja

⁷Este otro “fin de siglo” ha producido abundantes imágenes sobre el desarraigo y la desterritorialización, especialmente sobre las “identidades diaspóricas” asociadas a la globalización y a Internet. Aunque esto es tema para otro trabajo, no quiero dejar de señalar que los estudios que se realizan sobre los efectos de la globalización permitirían replantear algunos problemas que poco se han revisado sobre el “capitalismo impreso” o sobre la internacionalización del siglo XIX (que suele oponerse a través de muchas generalizaciones y poco conocimiento de esa época, a la globalización). El reciente libro de García Canclini, titulado justamente *Lectores, receptores e internautas* (2007), propone una imagen del internauta que en mucho recuerda a las representaciones del artista y del lector que elabora Pedro-Emilio Coll: “Aun el cuerpo sentado atraviesa fronteras” (65).

incansablemente para aclimatar el *criollismo*”, según Coll (1966: 105)–, se convierten así en ficciones también producto de la lectura, como señala cuando se pregunta por el Bello que lo inspira: “¿Pero no aprendería Andrés Bello en los clásicos griegos, latinos, españoles y franceses a gustar la belleza de la zona tórrida?” (1966: 167); o cuando dice del reciente culto de los venezolanos por la naturaleza que es “libresco y de importación” (1966: 175), producto de una moda introducida por el afrancesado Presidente, Antonio Guzmán Blanco.

A pesar de que las poses de Pedro-Emilio Coll recuerdan los “panoramas caraqueños” que atraen al provinciano Domingo, hay que decir también que el Hamlet que reivindica para representarse es el símbolo de la duda y de la ironía. De este modo a las imágenes de la modernidad que acuden a la copia en *El Cojo Ilustrado*, Coll agrega el diletantismo, la sugestión, la incertidumbre y la ironía que se vuelve contra sí mismo. Como indica Javier Lasarte (2007), es posible considerar la ironía de Coll no sólo como una estrategia discursiva sino también “como un modo básico de posicionamiento, una perspectiva, un *lugar* discursivo caracterizado por su consciente descentramiento”. Y creo que a este descentramiento, a este “nomadismo intelectual”, como lo llamó Insausti en 1966, contribuye su imagen de lector que produce fragmentos a medida que lee. Glosa, esboza, hace notas al margen, acotaciones o guiños, muchas veces para desestabilizar los libros que lee y que no en pocas ocasiones son sus propios textos. Subraya así su condición de receptor, pero de uno que, con el lápiz en la mano, se coloca en el margen de la página con el fin de errar por los libros esperando escapar de las leyes deterministas de los científicos –a pesar de que contradictoriamente a veces también las emplee– o de las murallas que levantan los nacionalistas que quisieran un “Pekín intelectual” (1966: 108). Si en un momento se burla de aquellos que quieren hacer de Caracas “una ridícula copia europea” (1966: 140), en otro es su imagen misma de Hamlet la que es blanco de su ironía, como ocurre en las “Viejas epístolas”, donde hace mofa simultáneamente de los frívolos cronistas que desde Europa envían impresiones de viaje en forma de cartas íntimas a *El Cojo Ilustrado* y de un pretencioso personaje que quiere fundar un club hamletiano, aludiendo de este modo a su cuento “El sueño de una noche de lluvia” (incluido en el libro que lleva el significativo título de *El Castillo de Elsinor*). Incluso, su predilección por el fragmento, por el esbozo, el apunte, la acotación, el no emprender grandes obras sino recopilar las intervenciones que hace desde el margen y a partir de la lectura de otros textos, es lo que caracteriza sus libros, como indica la nota que coloca al inicio de uno de ellos: “El viaje imaginario al Castillo de Elsinor, con que comienza este pequeño volumen, explicará el título y, hasta cierto punto el parentesco ideológico de la presente colección de bocetos y

notas fragmentarias” (1966: 116). Esta es, asimismo, la estrategia que emplea para presentar al desarraigado Domingo (hace un esbozo de una historia que lee, pero se desvía de ella al proponer otro final), así como la burla de Zola y de sus “criollistas” seguidores que aparece en *El Cojo Ilustrado* (recogido luego como el discurso de un personaje de uno de sus cuentos) y que comienza de esta manera:

Moisés, según el decir de personas entendidas en estos asuntos, fue un darwinista anterior a Darwin, puesto que la famosa lucha por la existencia está incluida en el ojo por ojo, diente por diente, y la ley de la herencia proclamada en el tremendo aforismo de que las faltas de los padres caerán sobre los hijos hasta la cuarta y quinta generación. De tal manera que la historia de los Rougon-Macquart, narrada por Zola, no viene a ser sino una nota marginal a la Biblia, un comentario a la frase del inmisericorde legislador. Allá, en el Deuteronomio, vemos en cierto modo explicados la borrachera de Coupeau, la prostitución de Naná, el suicidio de Lantier, y demás calamidades de aquella familia francesa del segundo imperio, víctima de una neurosis hereditaria, de las calaveradas de un abuelo, quien un tanto olvidadizo de las reglas de la higiene y de la buena conducta, bebió más vino del necesario y cortejó, en sus mocedades, mayor número de mujeres del que es costumbre entre cristianos (1901a: 14).

Como hemos visto, el desarraigo lo asiste para construir un espacio que bien podría llevar el nombre de la revista: *Cosmópolis*. Como señala Graciela Montaldo, para Coll “el patrimonio cultural de Occidente le pertenece por derecho a los intelectuales, a la aristocracia del espíritu, que es universal y está por encima de las contingencias” (1999: 95). Quiero agregar a la observación de Montaldo que si contextualizamos su pose, si la insertamos en el escenario venezolano de “fin de siglo”, veremos otros significados que también tuvo en su momento y de manera especial su carácter desestabilizador frente a los relatos identitarios construidos en esa época y, por eso mismo, su función política.

LEER EN UNA PROVINCIA DEL SIGLO XIX: EL BOVARISMO HISPANOAMERICANO

A la conocida fórmula de Benjamín según la cual París es la capital del siglo XIX, hay que agregar que todo aquello que está más allá de ese centro es, por tanto, provincia y que Madame Bovary no es sólo un personaje francés. Asumirse como receptor de una de tantas provincias, reivindicar el “bovarismo hispanoamericano” parece a primera vista pensarse como simple lector de lo que viene de París, un pretencioso pero finalmente inofensivo Hamlet. Sin embargo,

la pose decadentista que adopta Coll, esa que quiere eliminar las aduanas y el determinismo que lo condenan al criollismo es, finalmente, preguntarse si desde una de las muchas provincias de la capital del siglo XIX es posible tener y defender una posición “auténtica”, no contaminada por las modas y libros europeos. Como dice en otras “notas” sobre la influencia francesa que es posible rastrear en la cultura venezolana desde finales del siglo XVIII:

Bueno o malo hay que reconocer que este hecho ha producido efectos profundos en nuestras maneras de pensar y escribir. Muy pocos serán los que desde Andrés Bello hasta hoy no se hayan embriagado alguna vez cuando no con puro vino de Champaña, con agua fangosa del Sena (1901b: 100).

De este modo se revela la naturaleza libresca de la estética criollista, se la obliga a ser pose, producto de la lectura de libros europeos y por más que reivindique la autenticidad, su posición se desestabiliza (recordemos que el “criollismo” reclama una sola voz con la que pretende no sólo representar lo propio y “auténtico”, sino también fijar e imponer los signos unívocos y “transparentes” de la identidad)⁸. La ironía, el diletantismo, la sugestión marcan con la inestabilidad el lugar de enunciación que construye Coll, pero también desestabilizan el escenario “fin de siglo” al revelar las otras voces como poses. La pose decadentista de Coll, calificada de femenina por Cestero y combatida por sus compañeros en nombre de la patria, la lucha y la virilidad, en su momento de aparición funcionó en diálogo con otras poses que pretendían ser la única voz política y estéticamente “auténtica”. Enfatizar el desarraigo que produce la lectura, el “bovarismo hispanoamericano”, más que una frívola pose europeizante, fue entonces una crítica radical a la estética de temas nacionales. Y digo “radical” en el sentido etimológico de la palabra, pues se trata de una crítica que va a la raíz misma de la propuesta del contrario, que desentierra sus raíces para mostrar su origen libresco y europeo, resultado de un involuntario o no consciente desarraigo. De hecho, los fragmentarios textos de Coll presentan la paradoja de entender el desarraigo no como un asunto que lleva (o que

⁸En este sentido, un par de pasajes del ensayo de Urbaneja Achelpohl, titulado “Más sobre literatura nacional”, en el que enfrenta la posición de Coll, parecen importantes para comprender mejor lo que indico: “Luego aparecen los partidos políticos con todas sus charcas de sangre, involucrendo, sin embargo, un gran paso hacia la unificación, pues con el triunfo del más fuerte comienza la catequización de los vencidos, lo cual ya ha dado sus resultados: las doctrinas del más fuerte se han hecho nacionales” (1895: 55). “Como hemos visto, (sic) a los partidos políticos trabajar inconscientemente en la unificación del carácter, con la imposición de unas mismas creencias, así mismo, si cultivamos una literatura nacional, acentuaremos nuestro carácter, teniendo siempre fijos ante la masa común, usos, costumbres, modos de pensar y sentir” (56).

debería llevar) a la reivindicación de las raíces nacionales (a injertar el mundo en un tronco americano, para usar la imagen martiana) sino como la condición que define al escritor y al lector en ese “fin de siglo”.

REFERENCIAS

- Benjamin, Walter. 1973. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus, vol. I, pp. 17-57.
- Berrizbeitia, Josefina. 2006. “Intercambios con Sylvia Molloy y Julio Ramos: Dos deslindes teóricos en el campo de la Novela Decimonónica”, en *Núcleo* 23, pp. 135-154.
- Cestero, Tulio M. 1897. “Notas y escorzos. Pedro-Emilio Coll. *Palabras*”, en *El Cojo Ilustrado* 72, p. 941 .
- Coll, Pedro-Emilio. 1901a. “Nihil Novum...”, en *El Cojo Ilustrado* 217, p. 14 .
- _____. 1901b. “Notas sobre la evolución literaria en Venezuela”, en *El Cojo Ilustrado* 219, pp. 100-102.
- _____. 1966. *Pedro-Emilio Coll*. Caracas: Italgráfica, Colección Clásicos Venezolanos de la Academia Venezolana de la Lengua. Edición y estudio preliminar de Rafael Ángel Insausti.
- Díaz Rodríguez, Manuel. 1901. *Ídolos rotos*. París: Imp. Española de Garnier Hnos.
- Dominici, Pedro César. 1899. *La tristeza voluptuosa*. Madrid: Imp. de Bernardo Rodríguez.
- Fey, Ingrid E. 1996. *First Tango in Paris: Latin Americans in Turn-of-the-Century France, 1880-1920*. Dissertation PhD in History. University of California, Los Angeles.
- García Canclini, Néstor. 2007. *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Gedisa.
- Gomes, Miguel. 2002. *Estética del modernismo hispanoamericano*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, Colección Claves de América.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. 1983. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos.
- Insausti, Rafael Ángel. 1966. “El modernismo literario de Venezuela en sus orígenes. (Estudio preliminar)” en *Pedro-Emilio Coll*. Caracas: Italgráfica, Colección Clásicos Venezolanos de la Academia Venezolana de la Lengua, pp. xii-xxviii.
- Lasarte Valcárcel, Javier. 2007. “Masculino/femenino: representaciones de la historia en Pedro Henríquez Ureña y Teresa de la Parra”. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 30 (en prensa).
- Martí, José. 1977. *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Molloy, Sylvia. 1972. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. París: PUF.
- _____. 1994. “La política de la pose” en Ludmer, Josefina (comp.). *Las culturas de fin de siglo. (Coloquio de Yale, 8 y 9 de abril de 1994)*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 128-138.
- _____. 1996a. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE.

- _____. 1996b. “His America, our America: José Martí reads Whitman”. *Modern Language Quarterly* 5:2, pp. 369-379.
- Montaldo, Graciela. 1999. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Parra, Teresa de la. 1982. “Influencia de las mujeres en la formación del alma americana” en Teresa de la Parra. *Obra. (Narrativa, ensayos, cartas)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 471-528.
- S. A. “Nuestros grabados. Monumento de Eraso”. *El Cojo Ilustrado* 5, p. 66.
- S. A. “Nuestros grabados. Monumento de Hernaiz”. *El Cojo Ilustrado* 3, p. 34.
- Silva Beauregard, Paulette. 2000. *De médicos, idilios y otras historias. Relatos sentimentales y diagnósticos de fin de siglo*. Bogotá: Universidad de Antioquia–Convenio Andrés Bello.
- _____. 2008a. *Las tramas de los lectores. Estrategias de la modernización cultural en Venezuela (siglo XIX)*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- _____. 2008b. “Una buena receta contra la nostalgia. *Zárate* de Eduardo Blanco”, en Beatriz González y Carlos Sandoval (eds.). *Eduardo Blanco*. (en prensa).
- Tejera, Felipe. 1973 [1881]. *Perfiles venezolanos*. Caracas: Italgráfica (Fuentes para la Historia de la Literatura Venezolana).
- Urbaneja Achelpohl, Luis Manuel. 1895. “Más sobre literatura nacional”, en *Cosmópolis* 11, pp. 49-57.